L'OPERA D'ARTE TOTALE DA WAGNER AI FUTURISTI

CAROLINA FUCCI

L'opera d'arte universale rappresenta il grande miraggio culturale nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e l'affermazione delle avanguardie storiche. Intesa come unione simultanea di diversi linguaggi artistici o come evocazione delle sottili corrispondenze interiori tra le diverse forme dell'arte, la contaminazione interdisciplinare incantò alcuni tra i maggiori scrittori dell'epoca da Baudelaire fino a Marinetti.

La chimera di un'arte universale si era già affacciata sull'orizzonte romantico nella dialettica tra finito ed infinito. Nella sua ansia di totalità, il romanticismo allentava i confini tradizionali tra i generi letterari e i diversi ambiti artistici. Friedrich Schlegel individuava un sommo ideale di armonia nella poesia sentimentale, riflesso di tutti gli aspetti dell'arte e della realtà:

> La poesia romantica è una poesia universale e progressiva. Il suo fine non è solo quello di riunire nuovamente tutti i separati generi poetici e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole, e deve anche, ora mescolare ora

> combinare poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia ingenua, rendere viva e sociale la poesia, poetica la vita e la società, poetizzare lo spirito […]. Essa abbraccia tutto ciò che è poetico, dal più grande sistema dell'arte (che contiene a sua volta più sistemi) al sospiro al bacio che il fanciullo poetante esala in un canto spontaneo[1].

Con l'affermarsi dello spirito romantico, un posto sempre più importante nella gerarchia artistica aveva acquistato la musica, espressione istintiva e genuina del sentimento. Nella filosofia di Wackenroder, la musica, forma ineffabile dell'infinito, diveniva il mezzo privilegiato di contatto con la divinità. "Componendo i frammenti del suono, il musicista rivela l'originaria armonia non corrotta dal pensiero, non violata dalla conoscenza"[2]. Per Hoffmann essa rappresenta

> la più romantica di tutte le arti, […] perché ha come oggetto l'Infinito. La lira di Orfeo spalancò le porte dell'Orco. La musica spalanca le porte di un regno sconosciuto che nulla ha in comune col mondo sensoriale esterno, ed entrando nel quale l'uomo si lascia indietro tutte le sensazioni definite per abbandonarsi ad un'ineffabile nostalgia[3].

Le riflessioni sull'arte maturate da Wackenroder, dal giovane Schelling (1800-1805 ca.) e dallo Schopenhauer del *Mondo* suggestionarono profondamente la poetica di Wagner, ove le nebulose

teorie romantiche sull'arte universale si compongono nella nuova concezione del dramma musicale. Secondo "la mitologia wagneriana della storia"[4], la parola parlata "ridotta a linguaggio della convenzione"[5] è decaduta in una prosa esanime, del tutto incapace a raffigurare la realtà poliedrica dell'esistenza. Nell'arcana magia della musica, invece, persistono tracce di un linguaggio assoluto, nel quale la parola ridiventa poesia, emozione, purezza di significato. Nel dramma musicale Wagner individua il *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, unione di elementi poetici, mimici, scenici e musicali:

> La massima opera d'arte comune è il dramma: data quindi la sua perfezione possibile, esso può esistere soltanto se tutte le arti vi sono contenute nella loro massima perfezione. Non ci si può figurare il vero dramma se non come nato dal *desiderio comune a tutte le arti* di rivolgersi nel modo più diretto al pubblico comune: nessun'arte isolata può rivelarsi nel dramma […] se non accede a un contatto collettivo con le altre arti, perché l'intenzione di ogni genere artistico isolato non si concretizza che nel corso comprensibile di tutti i generi dell'arte[6].

Questa suprema armonia di linguaggi trova un illustre precedente nel teatro tragico greco, arte universale e collettiva. Con la decadenza della tragedia si disciolse anche la felice comunità delle

muse e le varie arti si isolarono in un cieco egocentrismo, entro i limiti angusti dei diversi generi, "unica essenza dell'arte del presente"[7]. L'opera d'arte dell'avvenire, al contrario, segnerà il nuovo congiungimento di tutti i codici espressivi, identità profonda d'ispirazione e sentimento.

L'idea del mondo e dell'arte come un'oscura e profonda totalità rappresentava uno dei cardini della poetica di Baudelaire. Come egli stesso scrisse in una lunga ed appassionata lettera del 1861, indirizzata al compositore tedesco:

> Mi sembrerebbe davvero strano che il suono non potesse suggerire il colore, che i colori non possano donare l'idea d'una melodia e che il suono o il colore possano sembrare inadatti a tradurre le idee. Tutte le cose si esprimono in un'analogia universale, dal giorno in cui Dio creò il mondo come una complessa ed indivisibile totalità[8].

Il poeta è colui che non fa fatica ad intendere "il linguaggio dei fiori e delle cose mute"[9], colui che sa cogliere gli aspetti più segreti della vita, illuminando attraverso l'immaginazione le misteriose e profonde analogie che risplendono fugaci nella realtà sensibile:

> La natura è un tempio ove pilastri viventi lasciano
> Sfuggire a tratti confuse parole;
> L'uomo vi attraversa foreste di simboli,
> Che l'osservano con sguardi familiari
> Come lunghi echi che da lungi si confondono
> In una tenebrosa e profonda unità,

Vasta come la notte e il chiarore del giorno

Profumi, colori suoni si rispondono

Vi sono profumi freschi come carni di bimbo

Dolci come oboi, verdi come prati

-Altri corrotti, ricchi e trionfanti,

Che posseggono il respiro delle cose infinite:

Come l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso;

E cantano i moti dell'anima e dei sensi[10].

Nella sinestesia, Baudelaire scopriva un nesso capace di raccontare gli aspetti reconditi della realtà. Allentati i vincoli della mimesi tramite l'immaginazione ed il sentimento, la nuova lirica aspira a cogliere i lineamenti segreti del mondo interiore. Attraverso una fitta trama di sensazioni tattili, acustiche e visive la poesia s'inoltra nelle terre sconosciute dell'ineffabile, foreste di simboli, dove il colore diventa artificio e finzione. Su questa strada si muoveranno alcune delle più significative poetiche della modernità, a partire dai simbolisti, per i quali l'arte è rivelazione d'immagini e sensazioni evanescenti, incastro di allusioni, metafore ed analogie.

L'idea dell'unità intrinseca di tutte le arti, torna tra le pagine della "Revue wagnérienne", fondata a Parigi da Edouard Dujardin e Teodor de Wyzewa nel febbraio del 1885. Nei suoi tre anni di vita, la rivista si propose non solo di studiare l'opera del grande compositore in tutte le sue implicazioni, ma anche di ricercare i contatti tra i diversi linguaggi artistici, in nome di nuove ed ardite soluzioni espressive.

Musicista di parole fu Verlaine che nel 1884 pubblicava una delle sue liriche più note, *Ars poetica* (*Ars poetica*), nella quale elevava la poesia alla condizione *infinita* della musica. Il verso ordinato

secondo i tradizionali canoni metrici comporta ad ogni cesura l'interruzione della corrente lirica; il verso impari, al contrario, evoca un flusso costante di parole che nell'intreccio delle assonanze emula le emozioni del ritmo musicale. Poeta sottile ed aereo, Verlaine predilige l'uso libero del verso, degli accenti e delle rime, orditi secondo esigenze di musicalità e delicatezza. Agli artifici melodici, accosta un cromatismo tenue, di toni appena sfumati che suggeriscano anziché descrivere, trascolorando in un indefinibile grigiore.

Un linguaggio accessibile a tutti i sensi era già stata la grande aspirazione artistica di Rimbaud. La poesia è uno sguardo nel cuore dell'ignoto, una visione raggiungibile attraverso "un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi"[11]:

> Dunque il poeta è davvero un ladro di fuoco. Egli ha a suo carico l'umanità e gli stessi animali; deve far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta *da laggiù* ha forma, egli dà forma; se è informe, dà l'informe. Trovare una lingua; del resto ogni parola è un'idea e verrà il tempo di un linguaggio universale! […]. Questa lingua sarà l'anima per l'anima, riassumerà tutto: profumi, suoni, colori, pensiero che uncina il pensiero tirandolo. Il poeta definirebbe la quantità d'ignoto che nel suo tempo si desta nell'anima universale[12].

L'aspirazione ad una lingua che superasse il valore logico della parola, brilla nelle corrispondenze cromatiche, olfattive e musicali del celebre sonetto

Vocali (*Voyelles*), rievocato nel 1873, tra le pagine di *Una stagione all'inferno* (*Une saison en enfer*):

> Inventai il colore delle vocali! – A nero, E bianco, I rosso O blu, U verde. Regolavo la forma e il movimento di ogni consonante e con ritmi istintivi, mi lusingai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro a tutti i sensi. Me ne riservavo la traduzione.
>
> All'inizio fu uno studio. Scrivevo silenzi e notti, annotavo l'inesprimibile fissavo vertigini[13].

L'ineffabile fu l'ossessione di Mallarmé, poeta ellittico ed analogico, che affranca la parola dai suoi significati ordinari per sollevarla in un'aura di misteriosa suggestione. Instancabile sperimentatore, negli ultimi anni di vita concepirà una poesia musicale e visiva assieme, nella quale le parole si dispongono nella pagina come su una tela:

> La carta interviene ogni volta che un'immagine, di per se stessa finisce o rientra […]. La creazione affiorerà e si dissiperà, rapida, secondo la mobilità dello scritto, attorno a pause frammentarie […]. Riconosciamo che il tentativo partecipa imprevisto, delle ricerche particolari care al nostro tempo: il verso libero ed il poemetto in prosa. La loro unione si compie sotto un influsso, lo so, estraneo, quello della Musica ascoltata al concerto, se ne trovano numerosi modi che mi son sembrati appartenere alle

Lettere, e li riprendo[14].

Un altro riflesso letterario dell'utopia dell'epoca si coglie nell'esacerbata sensorialità di *Controcorrente* (*A rebours*), pubblicato da Huysmans nel 1884. Nel suo rifiuto della natura, del presente e della società, il raffinato e morboso protagonista del romanzo, disgustato dalla vita, si isolava in un mondo illusorio ed artificioso, nel quale profumi, colori, sapori e musiche si combinano in allucinate sovrapposizioni di significato:

> Le crisi sensoriali di Des Esseintes sono modellate percettivamente […] secondo la norma baudelairiana delle analogie o sinestesie o "corrispondenze […]. E' facile seguire nel testo questa azione snaturante che tende appunto a fondere le sensazioni in un solo fascio percettivo […]. A Fontenay, i profumi sono una lingua dotata di una grammatica, di una sintassi, di uno stile, e sono disposti in "epoche"; per il gusto di Des Esseintes, i liquori dell'*orgue-à-bouche* assumono sotto il palato la sonorità di vari strumenti, sicché sarebbe possibile creare con essi delle composizioni musicali, ecc. Confusione imponente, mediante la quale una cultura senza dubbio eversiva, infiltrandosi nelle falde della fisiologia come un contagio, si impossessa di ogni senso, lo strappa alla sua funzionalità ritenuta "normale" e lo per-verte nella direzione di

una percezione libera e totale[15].

L'ideale del libro, dove ogni capitolo rappresenta "il concentrato di una specialità, il sublimato di un'arte diversa"[16] è la tensione spasmodica verso un mondo iperbolico, ridondante di evanescenze esotiche e sensazioni impalpabili. Nel raffinamento dei sensi, Des Esseintes intravedeva la possibilità di una conoscenza assoluta:

> Le sue tendenze verso l'artificio, i suoi bisogni di eccentricità […] erano, in fondo, trasporti, slanci verso un ideale, verso un universo sconosciuto, verso una beatitudine lontana, desiderabile come quella che ci promettono le Scritture[17].

I contatti e gli sconfinamenti tra le diverse arti si intensificano a partire dai primi anni del Novecento. Mentre compositori come Musorgskij e Debussy si avvicinano alle arti plastiche e verbali e la poesia cede alle suggestioni sonore e cromatiche del linguaggio, la pittura scopre nuove eufonie di linee e di colori. Nelle tele di Ciurlionis, Kupka e Delaunay, dove le pennellate si inseguono nella fuga di cerchi ed ellissi o si espandono nel fluire morbido di onde arabescate, i tratti arcuati e i giochi di toni complementari aspirano a rievocare ritmi musicali[18]. Lentamente, il cromatismo comincia a svincolarsi dalle pastoie della rappresentazione. E' questo il clima in cui germogliano gli esperimenti astratti di Kandinsky, convinto sostenitore dell'unità "interiore" di tutte le arti:

> Uno dei più importanti problemi dell'arte – per quanto riguarda l'aspetto sia esteriore sia interiore – è il problema della forma, del procedimento, delle misure e delle condizioni necessarie al raggiungimento dell'arte monumentale. […] Ma il problema deve essere risolto dai militanti di tutte le arti. […] Il pittore dovrà iniziare a parlare e parleranno sul medesimo tema il pittore assieme con il musicista, lo scultore insieme con il danzatore, l'architetto insieme con il drammaturgo, ecc. Inaspettatamente tutti si comprenderanno, […] ci sarà confusione e chiarezza, si sentirà l'urto delle idee contrastanti, ma tutto questo provocherà un tale trauma alle forze tradizionali, alla divisione e alle barriere tra le varie arti e all'interno di ogni singola arte, che con incredibile fragore, la sfera del consueto verrà infranta e quella lontananza che già ora non ha più nome, scomparirà[19].

Nella sua concezione dell'arte i diversi sensi si rincorrono e si compenetrano: così un colore può suscitare sensazioni tattili, acustiche ed olfattive, mentre un suono rievocare movenze, immagini e sapori. Nascono così le opere di Schönberg e di Skjabin, ma anche le poesie di Van Hoddis, Heym, Ball e Schwitters. In questa mistica coincidenza di tutte le arti, l'elemento cromatico diventa emozione, melodia, codice universale che lega e accomuna tutti i linguaggi artistici.

Sulla via verso l'arte monumentale, accanto agli esperimenti sinestetici d'oltralpe, procedono "le compenetrazioni simultanee" dei nostri futuristi. Pubblicato nel 1913, il manifesto di Carrà *La pittura dei suoni, rumori ed odori*, annunciava la nascita di un'arte "totale, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi"[20], attraverso i richiami analogici della linea e del colore. Scriveva Marinetti:

> L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime, uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia[21].

La poesia asintattica, analogica e simultanea dei futuristi inaugura, attraverso l'immaginazione senza fili, una nuova letteratura: "noi entriamo nei domini sconfinati dell'intuizione. Dopo il verso libero, ecco le **parole in libertà**!"[22]. La disposizione pittorica dei caratteri, l'uso delle variazioni tipografiche, degli spazi bianchi e, talvolta, l'introduzione di disegni, fanno di questi "paesaggi di parole" un'arte essenzialmente visiva, come nelle *Rarefazioni* di Govoni o nei *Disegni Guerreschi* di Carrà. Accanto alle "analogie disegnate", al teatro sintetico e agli intonarumori, il futurismo vagheggiò la nascita di una nuova arte che giungesse a comunicare attraverso la pelle, fino ad ora "mediocre conduttrice del pensiero"[23]. E' il cosiddetto tattilismo, nuova frontiera delle tavole parolibere, "improvvisazione essenziale e sintetica"[24] di intuizioni epidermiche.

Nell'avanguardia, insomma, sembra realizzarsi il sogno di una nuova sintesi estetica, artistica e sensoriale allo stesso tempo[25]. Tuttavia, siamo di fronte a due diverse concezioni sinestetiche, da una parte gli eterei accordi interiori del *Cavaliere Azzurro*, dall'altra la caotica simultaneità di Marinetti, legittima erede della *Gesamtkunstwerk* wagneriana, "monumentale accumulazione sommativa di linguaggi artistici accostati secondo corrispondenze puramente esteriori"[26].

---

[1] Da *Frammenti dell'Ahtenaum*, in *Frammenti critici e scritti d'estetica*, Sansoni, Firenze, 1967, p. 64.

[2] S. lo Bue, *Il fiore azzurro. Infinito e anima romantica*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 98.

[3] E. Th. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, in *Romanzi e racconti I*, Einaudi, Torino, 1969, p. 35.

[4] C. Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, La nuova Italia, Firenze, 1983, p. 14.

[5] Ivi.

[6] R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano, 1963, p. 141.

[7] Ivi, p. 41.

[8] Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *Curiosità estetiche*, http://gallica.bnf./scripts/consultationtout.exe?

[9] *Elevazione* (*Élévation*), v. 20, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Garzanti, Milano, 1988, pp. 16-17.

[10] *Corrispondenze* (*Correspondances*), ivi, pp. 18-19

[11] A. Rimbaud, *Lettere scelte* in *Opere in versi e in prosa*, Grazanti, Milano, 1988, p. 534.

[12] Ivi, p. 535.

[13] *Alchimia del verbo* (*Alchimie du verbe*), ivi, p. 265.

[14] S. Mallarmé, *Prefazione* a *Un Colpo di dadi* (*Préface*, *Un Cuop de*

dés), in *Poesie e Prose*, Garzanti, Milano, 1992, pp. 401-402.

[15] I. Margoni, postfazione a *Controcorrente*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 206-207.

[16] J. K. Huysmans, *Prefazione scritta vent'anni dopo*, ivi, p. 6.

[17] *Controcorrente*, cit., p. 79.

[18] Alle affinità tra il colore e il suono Goethe dedica un paragrafo della sua *Teoria*: "Che un certo rapporto esista fra colore e suono lo si è intuito da tempi antichissimi, come è dimostrato dalle frequenti comparazioni istituite ora di passaggio, ora in modo più esteso". Nell'economia del suo studio, tuttavia, esiste un preciso confine tra le contaminazioni di sensazioni acustiche e visive. Colore e suono sono "Come due fiumi che nascono da una sola montagna, ma, per circostanze del tutto diverse, scorrono in due direzioni opposte, cosicché nessun punto dell'intero corso di entrambi non si lascia comparare con l'altro (…). Entrambi sono azioni elementari della natura operanti secondo la legge generale del divenire e riunire, (…) ma in direzioni completamente diverse, su elementi intermedi diversi, per sensi diversi." Goethe, *Teoria dei colori* (*Zur Farbenlehre*), in *Opere V*, Sansoni, Firenze, 1962, p. 320.

[19] W. Kandinsky, *La grande utopia* (1920), in *Tutti gli scritti II*, Feltrinelli, Milano, 1974, p. 55.

[20] In *Marinetti e i futuristi*, a cura di Luciano De Maria, Garzanti, Milano, 1994, p. 128.

[21] F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letterartura futurista*, ivi, p. 79.

[22] Ivi, p. 84.

[23] Id, *Il Tattilismo*, ivi., p. 247.

[24] Ivi, p. 250.

[25] C. Monti, "Elettriche sinestesie", in *Alfabeta*, 20, 1981, p. 20.

[26] Ivi, p. 21.